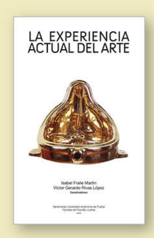




Datos para citar este trabajo

Autores:	Alberto Carrillo Canán, María Lourdes Gómez
Título del trabajo:	"La ontología y la estética de la fotografía en la era digital. El caso de Pedro Meyer"
En:	Fraile Martín, Isabel; Rivas López, Víctor Gerardo (Coordinadores). *La experiencia actual del arte*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2011.
Páginas:	pp. 97-116
ISBN:	978-607-487-356-6
Palabras clave:	Ontología fotográfica, estética fotográfica, era digital, Pedro Meyer, imagen fija







La ontología y la estética de la fotografía en la era digital. El caso de Pedro Meyer

Alberto Carrillo Canán
y María Lourdes Gómez

Tomando como marco general el problema filosófico de la estética de los nuevos medios, el presente texto está encaminado a discutir los cambios en la ontología y la estética de la imagen fotográfica que se han generado a partir de la digitalización de la imagen. Examinaremos la evolución que ha tenido el medio fotográfico en relación con la cuestión del realismo en la imagen fija, tanto análoga como digital. Por realismo plástico en general se entiende aquí la noción básica de que "[...] el arte es [...] la reproducción exacta de la naturaleza [...]"[1] El término "realismo" se utiliza aquí como categoría estética y será en relación con ella que avanzaremos de la ontología y la estética de la fotografía a las de la imagen digital fija, la cual de las imágenes digitales es la más cercana a la fotografía. En nuestro examen veremos que el realismo de la imagen digital se mueve entre el realismo propio del registro icónico de información lúminica y el realismo plástico de una ilusión tecnológica. Finalmente ilustraremos nuestro análisis con la obra artística de Pedro Meyer, uno de los pioneros en México y en el mundo en el campo de la fotografía que se ayuda del procesamiento digital.

Introducción

La "ontología de la imagen fotográfica" discutida por André Bazin, así como el carácter indéxico de la fotografía según Philippe Dubois, nos servirán para determinar los elementos que distinguen a

---

[1] Formulación crítica de Baudelaire, en: Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, p. 22.

la fotografía análoga de la imagen digital, en especial respecto de sus cualidades estéticas. Introductoriamente y de una manera muy general diremos por ahora que mientras que la imagen análoga es indéxica, la digital tiene una determinación "ontológica" que podemos acotar mediante dos características: 1) la codificación digital de la información análoga proveniente del entorno lumínico y 2) la *trasformación* de dicha información análoga codificada digitalmente. Mientras que la mera digitalización de la información análoga también es indéxica y no implica ninguna creación, nada que vaya más allá de la información análoga misma y las cualidades estéticas que la acompañen, la transformación de la información digitalizada, llevada más allá de cierto punto, para ser precisos, al punto de la *manipulación,* significa eliminar carácter indéxico de la fotografía (análoga o digital) e implica literalmente la creación de imagen, llevándola hasta la *ilusión,* es decir, hasta la generación de algo nuevo respecto de la información análoga original correspondiente a los motivos fotográficos propiamente dichos, con lo que el carácter estético de la imagen también resulta alterado radicalmente: en vez de motivos reales se tienen motivos ilusorios. En este sentido, la mera codificación digital de la información análoga mantiene al fotógrafo en el nivel del *registro* de información lumínica, que es el nivel definitorio de la *fotografía* análoga y la digital, mientras que la manipulación de la información digitalizada lleva a la fotógrafía al nivel de la *creación* de imagen. Mientras que el fotógrafo análogo es básicamente un reproductor mediante registros automáticos, con sus cualidades estéticas correspondientes, el fotógrafo digital puede utilizar la reproducción o los registros para ir más allá de ellos y lograr una creación ilusoria diferente de la estética del mero registro. En suma, la fotografía digital, llevada a cierto nivel, es un medio radicalmente diferente de la fotografía análoga, no solamente en términos de su naturaleza ("ontología") sino también en términos estéticos. Adelantado resultados diremos aquí que la estética de la fotografía, análoga y digital, es la *estética del extañamiento,* mientras que la imagen digital en sentido amplio se ubica en la *estética de la ilusión,* hasta cierto punto como la de la pintura; para distinguirla de la *ilusión pictórica* tendremos que hablar de la *ilusión tecnológica.*

La "ontología" de la imagen fotográfica

La invención de la fotografía fue el resultado de numerosos experimentos acumulados que satisficieron el anhelo de lograr la reproducción plástica perfecta de un objeto mediante técnicas desarrolladas *ex profeso*. La evolución paralela del arte y la civilización liberó a las artes plásticas de la función mágica original, de tal manera que tanto el deseo de "preservar artificialmente la apariencia corporal"[2] de un ente "raptándolo del flujo temporal para mantenerlo en el dominio de la vida",[3] como la práctica mágica propiciatoria, dieron paso al ideal profano de la reproducción plástica perfecta. Así, según Bazin, "[...] en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual [...] para tender a la *imitación* más o menos completa del mundo exterior".[4]

La aparición de la fotografía liberó a la pintura de su incesante búsqueda de la reproducción perfecta, es decir, la liberó de la "obsesión por el realismo"[5] de una manera por demás revolucionaria. Por una parte, la forma dejó de tener un *valor imitativo* y pudo ser devorada por el color;[6] por otra, la fotografía va más allá de la mera *semejanza* al lograr la *identidad* de la imagen con su modelo.[7] En términos pictóricos lo primero lleva a la pintura abstracta (por ejemplo Rothko), mientras que lo segundo es la evidencia de la aparición de un medio nuevo, totalmente diferente de la pintura, un medio nuevo en el que la *reproducción* no es simple semejanza sino *duplicación* real: el objeto adquiere no una mera imitación sino un verdadero doble en su imagen fotográfica dado que la fotografía es "la toma de una *impresión* mediante la manipulación de la luz"[8],

---

2 André Bazin, *What is cinema, Vol 1,* p. 9.

3 *Ídem.*

4 André Bazin, *ob. cit.*, p.11. (Las cursivas al interior de una cita son nuestras).

5 *Ibídem* p. 12.

6 Ver: André Bazin, *ob. cit.*, p. 16.

7 *Ídem.*

8 Como lo expresa de una manera más precisa técnicamente Dudley Andrew en su prólogo a la edición inglesa de Bazin: se trata de la "impresión" de un "patrón único de luz refleja [propio del objeto] sobre la emulsión".

es decir, la fotografía es una "*transferencia de la realidad* de la cosa a su reproducción".[9]

Por su parte, Philippe Dubois hace un recorrido por las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia de la fotografía y concluye que van de "la verosimilitud al index".[10] Dubois distingue tres momentos históricos de la teorización sobre la fotografía: la imagen como *imitación* de lo real (verosimilitud), la imagen como *transformación* de lo real y, finalmente, como *huella* de lo real, momentos que corresponden a tres tipos de teorías, a saber, la de la mimesis, la del código y, finalmente la teoría de la referencia (index).[11]

Históricamente, según Dubois, la primera posición, planteada en el siglo XIX, consideró a la imagen fotográfica como la *imitación* más perfecta de la realidad.[12] La naturaleza de la fotografía es tal que "[...] permite hacer aparecer una imagen de forma 'automática', 'objetiva' y casi 'natural' [...] sin que intervenga directamente la mano del artista [...]"[13], con lo que la semejanza, la verosimilitud de la imagen, queda asegurada al no depender de la habilidad y el estilo personales del pintor. En otras palabras, la idea subyacente es considerar a la naturaleza técnica de la fotografía como la base de una *capacidad mimética* excepcional. No es que se considere en sí misma dicha naturaleza técnica sino que se le juzga en relación con el principio de la mímesis. Como lo podría decir McLuhan, se considera un medio emergente, la fotografía, con categorías propias de un medio pretérito, la pintura.

Para la idea del arte – popular en el siglo XIX – como imitación de la realidad, frente a la capacidad imitativa de la fotografía el artista está en desventaja, es inferior y, con ello, necesariamente deviene superfluo. El realismo plástico, como ideal estético supremo de la pintura y la escultura, resulta insostenible si es que se quiere salvar al artista y su función frente al asalto de la fotografía.

---

9 André Bazin, *ob. cit.*, p. 14.

10 Ver: Philippe, Dubois, *ob. cit.*, p. 21.

11 *Ídem.*

12 Ver: Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 20.

13 *Ibídem* p. 22.

La irrupción de la técnica fotográfica en el tradicional terreno de la reproducción obliga tanto a artistas como a teóricos estéticos a desplazarse del realismo hacia otras categorías estéticas.

La segunda posición señalada por Dubois, que se ubica básicamente el siglo XX, es la que considera a la fotografía como transformación de lo real a través de su representación mediante un conjunto de convenciones variables, ligadas meramente al tiempo y al lugar. Según esta corriente la fotografía no es, de ninguna manera, una mera reproducción de lo real sino su transformación al hilo de convenciones, "en el mismo sentido que el lenguaje"[14], convenciones que como el lenguaje son algo, "culturalmente codificado"[15] y naturalmente, arbitrario.

Pierre Bourdieu la fotografía "[...] le debe su apariencia de objetividad [...] a la conformidad con reglas que definen su sintaxis dentro de su uso social [...]"[16] En otras palabras, existirían "[...] normas que organizan la captación fotográfica del mundo [...]"[17]; obviamente tales "normas" son un asunto de convención y resultan "[...] indisociables del sistema de valores propios de una clase, de una profesión o del círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más que un aspecto [...]"[18], por supuesto, un "aspecto" de una ideología total, dominante y multiforme.

Para los teóricos de la transformación o la construcción convencional de la realidad por medio de la fotografía, esta no es un agente inocente y realista, por lo que pasan a una especie de denuncia de la misma a partir de la desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del medio fotográfico. Por supuesto, en este marco el carácter estético de la fotografía pasa a un plano completamente secundario y, de hecho, la noción de realismo ya no tiene absolutamente ningún sentido más que como un engaño ideológico, de clase.

---

14 Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 20.

15 *Ídem.*

16 Pierre Bordieu, et al, *Photography. A Middle-brow Art*, p. 77.

17 *Ibídem*, p. 6.

18 *Ídem.*

La tercera posición parte básicamente de la noción de índice o índex introducida por Peirce. El índice es "una representación por contigüidad física del signo con su referente"[19]; siendo más específicos, o como diría Peirce mismo, hay una "conexión física"[20] entre el signo y su "objeto". Así, por ejemplo, las huellas del dinosaurio indican la presencia del animal en un tiempo dado en un lugar determinado. En el caso de la placa fotográfica, lo que se tiene es la "*huella* de una realidad".[21] Así, discutiendo en contra de la idea de la codificación fotográfica, Pascal Bonitzer dice que una fotografía "[...] es en primer lugar una *muestra directa* de lo real que la química hace aparecer [...]"[22]. Como lo señala Dubois, se subraya ahora la singularidad de lo real, más allá de cualquier convención o código.[23] Esta idea de la singularidad de la "huella" o del índice acoplado con una realidad igualmente singular, como toda realidad, está implícita en las declaraciones de Barthes de que "[l]a fotografía es literalmente una *emanación* del referente"[24]; de hecho, la "[...] fotografía *repite mecánicamente* lo que nunca podría ser repetido existencialmente."[25] En todo esto está implícita la cualidad singular de la fotografía y de su referente: un referente, una fotografía, *su* fotografía.

La relación entre la fotografía y su referente es más intensa, más íntima, no solamente que la de cualquier codificación convencional sino también que la de la simple similitud. Las convenciones son arbitrarias, las huellas y las conexiones físicas no. La fotografía tiene, mediante la "conexión física" (Peirce) una relación necesaria con su referente, a diferencia la relación que proviene de la similitud y de la convención. De acuerdo con ello, y precisando la noción de la fotografía como índice, es neceario decir que la

---

19 Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 42.

20 Charles Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings,* p. 6.

21 Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 43.

22 En Philippe Dubois, *ob. cit.*, p. 45.

23 *Ídem.*

24 Roland Barthes, *Camera Lucida, Reflexions on Photography,* p. 80.

25 *Ibídem* p. 4.

fotografía no solamente es un índice sino que, más específicamente, es un índice icónico o bien un icono indéxico.

La fotografía en su génesis automática, es una trasferencia física, de acuerdo con leyes perfectamente definidas, de lo real a la superficie de la película fotosensitiva. Este es el punto que define la especificidad de la *fotografía análoga*, su propiedad fundamental. A partir de aquí el siguiente paso es comparar este aspecto con las propiedades de la *fotografía digital*, como punto de partida de un estudio más amplio que pretende reconocer la manera en que la fotografía digital ha cambiado el trabajo artístico, para ello se hará referencia, el estudio realizado por Andrew Darley en su libro *Cultura visual digital* y, finalmente se hará un análisis de la obra de Pedro Meyer.

La imagen digital fija

En cuanto a la naturaleza de la fotografía digital lo cierto es que también tiene el carácter de índice icónico propio de la fotografía análoga, aunque en este caso el registro de las características del arreglo lumínico causado por el motivo fotográfico en su entorno particular – el referente – no sea sobre una película fotosensitiva sino en un sensor digital fotosenstivo; el tipo de registro es en términos tecnológicos totalmente distinto pero sigue tratándose de un *registro de propiedades lumínicas*. La fotografía digital es fotografía porque tiene exactamente la misma característica esencial de ser un icono indéxico, solamente que en este caso el ícono es resultado de un proceso digital mientras que el caso de la fotografía tradicional el ícono es resultado de un proceso químico.

La transformación débil y la transformación fuerte

El concepto de “transformación” o “manipulación” empleado al principio de este texto fue muy vago, por lo que ahora debemos precisarlo. Existe un caso básico de transformación de la imagen que es el que mantiene el hecho de que la imagen resultante es, de cualquier manera, un registro icónico de un referente. El procesamiento de la imagen fotográfica digital con ayuda de *software* puede ser tal que se siga teniendo un registro. En este rubro encontramos transformaciones tales como la conversión de una fotografía digital

en color a la correspondiente fotografía en blanco y negro o en sepia. Este procesamiento lo llamaremos *débil* y como resultado de él se sigue teniendo una fotografía. El procesamiento débil alcanza hasta el punto en el que conociendo la imagen original no transformada –todavía no sometida al procesamiento digital– aún es posible reconocer lo que aparece en ella en la imagen ya transformada.

Existe, por supuesto, un procesamiento digital diferente, al que llamaremos *fuerte*, que da por resultado una imagen que ya no es una fotografía, es decir, ya no hay ninguna conexión física o contigüidad entre la imagen y lo que representa icónicamente. Esto, por supuesto, no es algo completamente nuevo pues era ya el caso del *collage* fotográfico y de la superposición obtenida a partir de fotografías análogas. En el *collage* se pegan partes de diferentes fotografías por lo que si bien hay registros, el resultado total, el *collage* propiamente dicho, ya no corresponde a ninguna realidad. La transformación digital fuerte cubre casos como los recién señalados del *collage* y de la superposición de la fotografía análoga, la única diferencia es que por la naturaleza digital de las imágenes, el proceso puede ser bastante más fácil de realizar y el resultado realmente parece una fotografía aunque no lo sea.

Las transformaciones y el carácter indéxico

Andrew Darley considera las maneras en las que se elaboran y se reciben los productos de la cultura visual digital, y muestra que existen importantes diferencias en las propiedades estéticas entre la imagen digital y la fotografía análoga, incluso respecto de aquella fotografía análoga que ya había buscado recursos en el *collage* y la superposición, los cuales son importantes porque, como acabamos de ver, llevan a que la imagen resultante rompa con la característica esencial de la fotografía discutida arriba y que implica la relación icónica indéxica entre el fotograma y su referente. De manera similar, las técnicas básicas del procesamiento digital de imágenes muestran claramente una profunda alteración de la relación de la imagen fotográfica con su referente, es decir, con la dimensión de lo real y, por lo tanto, del carácter indéxico característico de la fotografía. Dichas técnicas son la composición y la sintetización digi-

tales.[26] La primera, como el nombre lo indica, combina fotografías digitales reales de diferentes referentes –frecuentemente partiendo de bancos de imagen (galerías fotográficas)–, con el resultado de que lo que se ve en la fotografía no existe como un todo aunque existan –o hayan existido sus partes–; no existe el referente global aunque existan los referentes parciales.

Por su parte, la sintetización digital es el proceso de creación de una imagen a partir de la nada, en ausencia de todo registro fotográfico, caso en el que, como es evidente, la ausencia de un referente para la imagen es incomparablemente más radical que en la mera composición: ya no se trata de la combinación esencialmente arbitraria de los referentes singulares en un solo referente total inexistente, sino que se trata de la generación de supuestos referentes y, por tanto, de la ausencia absoluta de todo referente verdadero.

En ambos casos, la composición y la sintetización, la naturaleza de la imagen como registro de algún referente es profundamente subvertida. De hecho queda claro incluso que el término fotografía ya no puede ser utilizado: la fotografía no crea nada, *registra*, mientras que tanto la combinación como la sintetizacíón digitales *producen* la imagen de algo inexistente.

La sintetización es un producto totalmente digital porque no corresponde a ningún registro lumínico en absoluto, de tal manera que no tiene nada que ver con la cualidad indéxica definitoria de la fotografía, cualidad que, como discutimos arriba, coloca a la imagen en relación de contigüidad o conexión física con el objeto fotografiado y su entorno – el referente –. En la composición, por otro lado, aún se puede partir de un registro – personal o tomado de un banco de datos – en formato digital, y dado que se parte de verdaderas fotografías, si estas están combinadas con cierta habilidad mínima, se tiene la impresión de que la fotografía combinada es una fotografía aunque lo que muestra sea absurdo.[27]

En síntesis, la fotografía análoga y la digital tienen carácter indéxico, eso las hace el tipo de íconos específicos que son: íconos

---

26 Ver: Andrew Darley, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, p. 18.

27 Véanse como ejemplo las obras de Meyer reproducidas al final

indéxicos que deben su carácter indéxico a tecnologías de registro de propiedades lumínicas del entorno generadas por el referente, propiedades que, por tanto, son *información* sobre el referente. Por su parte, la imagen compuesta digitalmente solo tiene carácter indéxico por partes –lo mismo ocurre con la superposición o el *collage* en el caso de la fotografía análoga –, mientras que la imagen sintetizada carece absolutamente de todo carácter indéxico, aunque no, claramente, de carácter icónico ya que su interés consiste, precisamente, en parecer la fotografía de algo. Finalmente, una vez clarificada la naturaleza –la ontología, el *ser*– de la imagen fotográfica y de la imagen digital fija, tenemos que volver al problema de las caracterizaciones estéticas correspondientes.

La estética de la imagen tecnológica fija

Empecemos por reconsiderar la categoría del realismo de la imagen y examinar su relación con la categoría estética de la ilusión. Como ya señalamos, el realismo plástico es una categoría que indica el grado de cercanía de una reproducción a la realidad reproducida. Siempre que la reproducción no sea el resultado de la utilización de medios mecánicos o automáticos, la habilidad y el estilo del artista constituyen una magnitud o elemento básico en dicho realismo, como es bien sabido a partir de la historia de la pintura y la escultura. El *realismo* es, en ente marco, ilusionismo: *ilusión de realidad.*

El realismo, como propiedad objetiva de la obra, corresponde en el lado del espectador, el lado subjetivo, a la experiencia estética constituida por la ilusión. El *realismo* como categoría estética designa el *lado objetivo* del fenómeno de la obra artística plástica, mientras que la categoría estética de la *ilusión* designa el *lado subjetivo* de dicho fenómeno, el lado de la experiencia estética básica que corresponde a dicho tipo de obra. En este sentido, podemos afirmar que el realismo de la obra y la ilusión de realidad que ella genera son los dos lados de la moneda del fenómeno de la obra de arte plástica en tanto que esta es figurativa; realismo e ilusión son categorías estéticas complementarias respecto de dicha obra.

Como se discutió arriba en relación con Bazin, duramente periodos muy prolongados de su historia la pintura estuvo dominada por la “obsesión por el realismo”, lo que nos indica que la catego-

ría subjetiva dominante correspondiente a dicho tipo de pintura es la ilusión. En el caso de la fotografía, ya sea análoga o digital, la situación estética es completamente diferente: justamente por el carácter indéxico de la fotografía, por su "conexión física" con el referente, no hay aquella diferencia radical que existe entre la realidad de la reproducción y la realidad de lo reproducido que es propia de la pintura o de la escultura. Así por ejemplo, uno puede admirar la fidelidad de la reproducción escultórica de un rostro, pero no admira la fidelidad de la reproducción del rostro mediante el vaciado de una máscara; esta última es una simple huella o impresión física de la cara sobre el molde. Nadie invirtió una habilidad especial en generar el parecido entre la máscara y el resto sino que dicho parecido, el tipo especial de realismo propio de la máscara, es un resultado físico, no subjetivo. En otras palabras, el realismo no es en este caso ninguna categoría estética. Esto se manifiesta, en el lado subjetivo de la experiencia, en que verdaderamente la fotografía no genera ninguna ilusión de realidad.

Pensemos en el caso de una vista impresionante, por ejemplo de un atardecer, captada fotográficamente. La admiración en este caso no atañe propiamente a la fotografía sino a la belleza de la vista, vale decir, de la realidad captada fotográficamente. No se trata de la admiración de un espectador por la habilidad de un pintor para reproducir la policromía de un atardecer, sino de la admiración por la belleza polícroma de un atardecer específico, captado fotográficamente. La admiración no es es por la reproducción sino por la realidad reproducida. No se trata de la admiración asociada con una ilusión sino de la admiración asociada con una realidad porque simplemente en la fotografía no hay ilusión sino realidad. ¿Cuál es entonces la categoría estética propia de la fotografía? Dicha categoría estética es el *extrañamiento*, a saber, el extrañamiento que sufre la realidad fotografiada y que la coloca en una dimensión estética específica.

En el caso de la fotografía el *realismo indéxico* es el lado objetivo de la obra mientras que la *admiración causada por el extrañamiento* fotográfico es el lado subjetivo asociado con la experiencia de dicha obra.

Queda claro que si la pintura realista se ubica en la esfera estética no del extrañamiento sino de la ilusión es justamente

porque no es indéxica, es decir, porque no tiene conexión física con la realidad de la cual ella es representación y de la cual, por lo tanto, solamente da una ilusión y genera la admiración por esta ilusión. Este razonamiento es válido en buena medida para la imagen digital manipulada y, claro, para la sintetizada. La imagen manipulada es, según la definimos arriba, aquella imagen digital que a pesar de tener su origen en registros automáticos y, por tanto, en elementos indéxicos, en tanto imagen total resultante de la manipulación no es el índice de ninguna realidad. Sin embargo, si la imagen manipulada digitalmente es icónica, entonces se tiene justamente una ilusión. Ahora bien, esto último es cierto siempre y cuando el observador sepa que la imagen no es un verdadera fotografía; si la manipulación está bien lograda y el observador no está al tanto de la manipulación, el resultado no es ilusión sino *engaño*. Es, justamente, el carácter indéxico de la fotografía en general, actuando conjuntamente con el carácter icónico de los elementos fotográficos de la imagen manipulada, lo que –en un caso como el de la composición recién señalada– lleva al observador al engaño y no a que tenga una ilusión estética. Una pintura difícilmente puede inducir a engaño porque no es indéxica, mientras que una manipulación con base fotográfica es perfectamente capaz de hacerlo –en parte de ahí viene el término "manipulación"–. Por ello, en muchos casos es necesario que el observador sepa por algún medio que la imagen que ve está manipulada, que no es una fotografía aunque lo parezca. *Si* esto es así, a pesar de la apariencia indéxica de la imagen digital fija, el observador experimentará una ilusión. El realismo de la imagen manipulada es, entonces, en cierta medida, análogo al realismo plástico propio de la pintura, en el sentido de que al igual que este último genera una ilusión del lado del sujeto. Obviamente en este caso no podemos hablar de realismo pictórico o de realismo plástico sin más calificación; tendremos que hablar de *realismo plástico tecnológico*. La ilusión correspondiente será una *ilusión tecnológica*.

Existe por supuesto el caso en el que el carácter de manipulación de la imagen es evidente, por ejemplo, cuando la imagen manipulada presenta cosas imposibles, como un personaje levitan-

do o como seres humanos de proporciones totalmente incompatibles.[28] En este caso el engaño es imposible y de manera inmediata, sin más información que la aportada por la imagen misma y por su propia experiencia, el observador sabe que la imagen está manipulada y automáticamente experimenta una *ilusión estética*.[29] Nuevamente, a pesar de la apariencia fotográfica de la imagen manipulada, el realismo de las partes constitutivas de la manipulación es un realismo plástico tecnológico que conduce a una *ilusión estética tecnológica*.

En resumen diremos que existe el *realismo tecnológico del registro*, que no está asociado a ninguna ilusión sino a la estética del *extrañamiento* y existe también el *realismo tecnológico plástico* que está asociado a la *ilusión tecnológica*, a diferencia del *realismo plástico tradicional* propio de la pintura o de la escultura y que corresponde a la simple *ilusión plástica* bien conocida de la historia del arte y que es diferente de la ilusión plástica tecnológica.

La estética de la imagen tecnológica fija

Pedro Meyer, reconocido como un artista de transición entre la fotografía análoga y la digital, ha utilizado principalmente la combinación de imágenes. Su dilatada actividad como fotógrafo tradicional análogo lo hace poseedor de un muy amplio banco de imágenes dispuestas para ser manipuladas una vez digitalizadas. Un aspecto de su trayectoria puede clasificarse como documental a la manera en que él la define:

> El tema de la memoria también impulsa mi curiosidad: probablemente esta pobre memoria mía sirve en parte para explicar mi interés en la fotografía. En lugar de recordar todo en detalle, siempre he hecho imágenes, y en el proceso he registrado el presente para referencia futura. [...] Yo fotografiaba para recordar.

[28] Véanse al final los ejemplos tomados de la obra de Meyer.

[29] En este trabajo hemos entendido el término "ilusión" en términos puramente estéticos, pero en este caso agregamos el epíteto "estético" para diferenciar este tipo de ilusión, de la ilusión en el sentido coloquial del *engaño* con base perceptiva, el cual puede ser considerado como una *ilusión no estética*.

> [...] Todas mis imágenes aluden a documentar experiencias, no a fabricarlas.[30]

No obstante, significativamente Meyer añade a continuación que "[l]a experiencia en una representación fotográfica *tradicional* ha estado limitada [...] a los elementos que la lente puede captar. Ahora puedo *añadir*, a las sales de plata, mi propia memoria".[31] Esto último se refiere a las posibilidades que la tecnología digital le ha conferido a su trabajo creativo, pero el término "memoria" al final de la cita no refiere al registro mental visual, el cual, como el mismo Meyer indicó arriba, es pobre, entonces, ¿a qué refiere? Dado que Meyer habla de "añadir" su "propia memoria" a los "elementos que la lente puede captar", queda claro que la única respuesta posible a la pregunta recién planteada es que refiere al recuerdo de imágenes asociadas con las percepciones o registros visuales mentales o fotográficos del artista. En otras palabras, la tecnología digital le permite "añadir" a los registros –a las "sales de plata"– sus recuerdos de imágenes que, en realidad, en mayor o menor medida, corresponden a otras fotografías. Queda claro entonces que "añadir" memorias a las "sales de plata" no es otra cosa que *componer* registros. Meyer puede recordar elementos pero, de acuerdo con su manera de proceder, dichos elementos tienen que estar registrados fotográficamente, para ser "añadidos" a otras fotografías. Estamos pues, al nivel de una manipulación de la imagen para aproximarla a la imaginación que configura recuerdos en una imagen total. Meyer es, pues, un manipulador tecnológico de la imagen como creador, que en este caso quiere decir como artista plástico creador de ilusión tecnológica. Con ello, por supuesto, se roza la pregunta de qué es real y qué es fabricado en sus imágenes.

La actividad de Meyer, gira entre estos dos opuestos: el realismo de una composición digital perfectamente lograda de tal manera que el hecho de que la imagen es composición es invisi-

---

30 Pedro Meyer, *Verdades y Ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital,* p. 108.

31 *Ídem.*

ble, por un lado y, por otro, la composición evidente que genera escenas sin unidad, chocantes, sorprendentes y perturbadoras cuyo realismo peculiar consiste en la iconicidad indéxica de los elemento singulares de la composición en cuestión. El primer tipo de composición lo podemos llamar composición continua o verosímil, mientras que el segundo tipo lo podemos llamar composición discontinua o inverosímil porque en la continuidad de su aparente textura fotográfica genera imágenes que en su totalidad carecen de verosimilitud no obstante la calidad indéxica de sus partes. Los dos tipos de composición son manipulaciones y, por tanto, no tienen referente, carecen de conexión física con la realidad, aunque tengan referentes parciales, como se discutió arriba. Las composiciones continuas son iconos verosímiles, mientras que las discontinuas son iconos inverosímiles. A pesar de su apariencia, evidentemente, estos íconos no son indéxicos, es decir no son fotografías.

En los tres ejemplos de la obra de Meyer que presentamos en este trabajo, los dos primeros son completamente inverosímiles, mienta que el tercero es verosímil (plausible como presunta realidad) si es que se considera como la posible fotografía de una instalación con sillas minuciosamente lograda. Viéndolo de esta manera el ejemplo con las sillas sería una composición continua, mientras que los otros dos ejemplos serían composiciones discontinuas.

Pedro Meyer afirma que fotografiar es recordar, imaginar y soñar, palabras que sintetizan las vertientes en las que se desarrolla su actividad: 1) la tradición propiamente fotográfica, el registro de luz proveniente de un referente; 2) la composición o montaje de imágenes de su propio banco. Esta última con dos versiones, la composición continua, imperceptible en sí misma y que deja abierto al no enterado si se trata de una fotografía o de una manipulación – como en el caso de la imagen con las sillas –, y la composición discontinua que resulta chocante, sorprendente y perturbadora.

La composición discontinua carente de verosimilitud, es parte de ese ejercicio plástico heredado de la posmodernidad, la cual en términos plásticos se caracteriza por la mezcla y la combinación disonantes, por la carencia de unidad inmediata. La otra forma

de su ejercicio plástico, la composición continua, en la que la que impera la verosimilitud, expresa un cierto regreso al realismo plástico tradicional, aunque ahora con base tecnológica.

Ciertamente Meyer se limita a la manipulación, pero es justamente la manipulación digital como procedimiento tecnológico la que acelera el proceso de producción de imágenes que no son registros sino que están, digámoslo así, forjadas con base en imaginaciones compositivas. Comparada con el montaje y la superposición tradicionales, la manipulación digital, sea esta continua o discontinua, es un proceso mucho más rápido y eficiente; se tiene entonces una producción acelerada. Esto es, lógicamente, una presión para la exhibición también acelerada. Y lo cierto es que esta presión encuentra su vía de canalización natural en la propia naturaleza digital de las imágenes que hace posible colocarlas en la WEB. Parafraseando a McLuhan en relación a la comunicación satelital global que hace que el emisor de un mensaje esté prácticamente "en todas partes en todo momento", el artista con obra digital o digitalizada puede exhibir su creación al margen de toda galería. En cierto sentido, para el artista digital la WEB se convierte no en el famoso "museo sin paredes" (Malraux) sino en la *galería sin paredes*; una galería que más que contenida o limitada por el marco del monitor es libremente desplegable sobre su superficie. La galería digital está presente todo el tiempo en todos los puntos del espacio en los que hay acceso a la WEB mediante un monitor.

La producción acelerada de imágenes manipuladas digitalmente se canaliza hacia su exhibición acelerada en la red. Resulta entonces natural el que Meyer explote esta situación como un nuevo factor en su forma de producir y de "publicar" su obra. Lo interesante aquí es que la producción acelerada no solamente lleva a una exhibición acelerada sino que, a su vez, la exhibición acelerada ayuda a acelerar la producción. La exhibición en la red de todo tipo de imágenes hace cada vez más innecesario utilizar imágenes propias, se tiende a "citar" las imágenes de otros, es decir, a tomarlas de la red y retrabajarlas para ser presentadas también en la red. Al respecto puede considerarse que la tradición de salir a buscar la imagen idónea, el instante decisivo, el modelo perfecto,

ha cedido su lugar a la pantalla, al banco de imágenes, los cuales normalmente son temáticos.

Es importante señalar que la manipulación tecnológica de Meyer –como en el caso de cualquier manipulación análoga o digital– implica del lado del receptor la ilusión tecnológica, mientras que del lado del creador implica la *imaginación*, en cierto sentido como la del pintor, es decir, se trata de una *imaginación no narrativa* sino realmente de la generación de ciertas imágenes mentales, es decir, de una *imaginación plástica*. En la medida en la que Meyer se desplazó del registro a la composición como actividad central, su obra evolucionó de la estética del extrañamiento a la de la ilusión. En este sentido la obra reciente de Meyer se aproxima a la pintura, con la radical diferencia de la intensidad propia de la ilusión tecnológica, que es mucho mayor que de la pintura en general pero que temáticamente queda limitada por lo fotografiable que es mucho más limitado que lo imaginable. En el caso de la composición digital, que es el de Meyer, la intensidad de la ilusión tecnológica se gana al costo de la limitación de la imaginación materializable mediante la composición de registros fotográficos. La forma de liberar a la ilusión tecnológica de la limitación de la imaginación componible tecnológicamente es pasar a la sintetización de imagen. La sintetización de la imagen es la promesa de una imaginación plástica ilimitada –como la de la pintura– encarnada con la intensidad propia de la ilusión tecnológica.

Habrá que insistir todavía que el *ideal de la sintetización* es el de la plausibilidad realista cuasi fotográfica de la imagen resultante, y este es el supuesto básico de la intensidad de la ilusión tecnológica correspondiente. Si se elimina dicho ideal entonces es posible generar digitalmente imágenes con apariencia de pintura y que, además, realmente dependen por completo de una *habilidad manual* del operador del programa. En otras palabras, es posible "pintar" digitalmente, con lo que la impresión de realidad de la sintetización se pierde por completo, aunque la imagen resultante sea sintetizada dado que surge de la nada.

En este contexto resulta evidente que tanto la sintetización cuasi fotográfica como la composición digital, si bien están basadas en un la imaginación plástica, tienden a contraponerse al

uso coloquial del término "imaginación" dado que la imagen resultante tiene una textura aparentemente fotográfica y, por definición, lo fotografiado no es imaginado y, por consiguiente, lo imaginado no se plasma fotográfica sino pictóricamente. Meyer escapa a esta tensión entre la noción coloquial del término imaginación y la ilusión tecnológica cuasi fotográfica de su obra gracias a que el no habla de plasmar su imaginación, sino su memoria, y la memoria, en tanto memoria visual, no está en contradicción con la intensidad de la imagen fotográfica, sino que más bien, como Meyer lo dice, la imperfección de la memoria queda socorrida por el registro fotográfico. Sin embargo, la textura fotográfica de sus imágenes no puede negar la imaginación atrás de ellas cuando dichas imágenes son el absurdo resultado visual de composiciones discontinuas o imágenes cuasi fotográficas de cosas más o menos inverosímiles. Es el carácter del medio digital lo que le permite a Meyer transitar entre los fenómenos de la imaginación y de la memoria sin que el resultado sea, para nada, pictórico, como es el resultado del juego entre la imaginación y la memoria en el caso del pintor. En el caso de Meyer, la memoria y la imaginación plástica, los recursos tradicionales del pintor, generan no una ilusión pictórica sino una ilusión tecnológica, y eso es lo singular de su obra.



Meyer, Pedro, *La tentación del ángel*,
Nochistlán, Oaxaca, 1991/92.



Meyer, Pedro, *El santo de paseo,*
Nochixtlán, Oaxaca, 1993.



Meyer, Pedro, *Explosión de las sillas verdes,*
Tlaxiaco, Oaxaca, 1991/93.

Bibliografía y abreviaturas

Barthes, Roland, *Camera Lucida, Reflexions on Photography,* Farrar, Strauss, and Giraux, New York, 1982.

Bazin, André, *What is cinema, Vol 1. Historia general de la fotografía.* United States of America: University of California 1967, 2005.

Bordieu, Pierre, et al, *Photography. A Middle-brow Art,* Polity Press, Cambridge, 1998.

Darley, Andrew, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Routledge, New York, 2000.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidos, Barcelona, España, 1986.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, 1998.

Meyer Pedro, *Verdades y Ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital,* Casa de las imágenes. México, 1995.

Peirce, Charles, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, Vol. 2. Indiana University Press, Bloomington, 1998.